MEISTER DER ZEICHNUNG



STRANG

FH

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

ZEICHNUNGEN VON WILLIAM STRANG

MEISTER DER ZEICHNUNG

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

FÜNFTER BAND

WILLIAM STRANG

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

ZEICHNUNGEN VON WILLIAM STRANG

FÜNFZIG TAFELN MIT LICHTDRUCKEN
NACH DES MEISTERS ORIGINALEN MIT
EINER EINLEITUNG VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

Buchdruck von Radelli & Hille, Leipzig
Lichtdruck von Emil Pinkau & Co., Leipzig
Titelzeichnung des Einbands von Prof. Franz Hein



Verzeichnis der Tafeln

24 AKTSTUDIE — Silberstift, 320 : 234

25 Studie zu dem Holzschnitt „ISAAK SEGNET JACOB" — Aquarellierte Federzeichnung, 308 : 309

26 Studie zu dem Holzschnitt „ISAAK SEGNET JACOB" — Kreide und Rötel auf braunem Papier, 313 : 227

27 Studie zu dem Gemälde „GESPIELINNEN" — Kreide auf grauem Papier, 367 : 269

28 Studie zu dem Gemälde „GESPIELINNEN" — Kreide und Pastell auf braunem Papier, 358 : 283

29 Studie zu dem Gemälde „NACH DER ARBEIT" — Kreide und Pastell auf grauem Papier, 367 : 319

30 Studie zu dem Gemälde „DAS LACHEN" — Rötel, 407 : 265

31 Studie zu dem Gemälde „DAS LACHEN" — Graphit, 407 : 266

32 Studie zum BILDNIS L. BINYONS — Kreide auf grauem Papier, 325 : 249

33 Studie zu dem Gemälde „DAS LIEBESLIED" — Rötel, 202 : 326

34 Studie zu dem Bild „DIE TANZERIN" — Aquarellierte Zeichnung, 410 : 250

35 Studie zu dem Gemälde „AM ANFANG" — Rötel auf Japan-Papier, 380 : 318

36 Studie zu dem Gemälde „DAS MODELL" — Kreide und Pastell auf grauem Papier, 350 : 287

37 Studie zu dem Gemälde „DIE TANZER" — Kreide und Pastell auf gelblichem Papier, 382 : 317

38 Entwurf zur Radierung „DER VERLORENE SOHN" — Feder, Pastell und Wasserfarbe, 337 : 447

39 Entwurf „CHRISTUS IN EMMAUS" — Federzeichnung und Wasserfarbe, 349 : 499

40 ENTWURF ZU EINEM GEMALDE — Aquarellierte Zeichnung, 283 : 237

41 FIGURENSTUDIE ZU EINEM GEMALDE — Kreide und Pastell auf grauem Papier, 373 : 356

42 Entwurf für den Steindruck „AM MORGEN" — Kreide auf Japan-Papier, 400 : 280

43 Studie zu dem Gemälde „FAUSTKAMPFER" — Rötel, 260 : 355

44 AKTSTUDIE — Graphit auf Japan-Papier, 400 : 280

45 AKTSTUDIE — Kreide und Pastell auf grauem Papier, 305 : 322

46 AKTSTUDIE — Rötel, 315 : 235

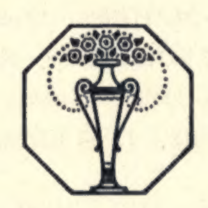
47 AKTSTUDIE — Graphit auf Japan-Papier, 400 : 280

48 AKTSTUDIE — Graphit auf Japan-Papier, 400 : 280

49 AKTSTUDIE — Graphit auf Japan-Papier, 400 : 280

50 SELBSTBILDNIS — Kreide und Rötel, 360 : 310

Mit Ausnahme der Nummern 11, 22 und 23 wurden die Originale freundlichst vom Künstler geliehen



Das einzige Land, in deſſen neuerer Kunſt der Naturalismus nicht Fuß faſſen konnte, iſt England. Merkwürdigerweiſe iſt der erſte Verſuch einer naturaliſtiſchen Richtung gerade hier gemacht worden. Es iſt nicht allgemein erkannt worden, bleibt aber unleugbare Tatſache, daß der Praeraphaelitismus, jene Schule der Jahre 1849–52, inſoweit es ſich um die Prinzipien des Naturalismus handelt, ein deutlicher Vorläufer von Manet und ſeiner Richtung war. Feſſelnd iſt es nun, ſich mit der Erſcheinung näher zu beſchäftigen und zu vergleichen, was daraus geworden iſt gegenüber der Schule, die wir allgemein als die naturaliſtiſche gelten laſſen.

Damals, noch kurz vor der Mitte des Jahrhunderts, hatten die drei Träger der „neuen" Richtung die Forderung auf ihr Programm geſetzt, daß die übliche Ateliermalerei aufhören müſſe; man müſſe vielmehr alles direkt vor der Natur malen. Das Stiliſieren, damals nur in der Richtung der Verniedlichung ausgeübt, wurde verpönt. Roſſetti ſchuf zwei religiöſe Bilder, in denen er völlig von der Überlieferung abwich, ſich ſelbſt die Kompoſition nach eigenem Wunſch ſtellte, und ſeine Modelle, die eigene Mutter und Schweſter, genau ſo malte, wie er ſie vor ſich ſah, ohne ſie irgendwie „verklären" zu wollen. Hunt hat ein Nachtſtück tatſächlich bei Mondlicht im Freien gemalt, um den Lichteffekt wirklich überzeugend heraus zu bekommen. Ein Botanik-Profeſſor hat ſeine Schüler vor das Bild Millais' geführt, weil er ſagte, er könne ihnen die Flora ſo beſſer vorführen, als wenn er ſie mit hinaus in die Natur nähme. Als dieſer ſelbe Millais ſein „Tod der Ophelia" malte, hat er ſein Modell – die Miß Siddall – ſich mit ihren Kleidern ins Waſſer legen laſſen, und ſie in aller Gemütsruhe ſo gemalt. Ärger, ſollte man meinen, könne man den Naturalismus überhaupt nicht treiben.

Und doch – es iſt ein ganz eigenes Ding mit dem engliſchen Naturalismus von damals und iſt bis heute ein eigenes Ding damit geblieben. Die genannten Künſtler malten wohl die Dinge genau richtig, und genau wie ſie ſahen. Aber ſie wählten ſie ſich aus. Sie haben ſich Situationen aus Dichterwerken herausgeſucht, um danach Bilder zu ſchaffen; Situationen ſogar, die

eher zwischen als aus den Zeilen heraus zu lesen waren, so daß sie, wie sie komponierten, immer noch eine höchst eigene Leistung ins Feld schickten. Später haben sich diese naturalistischen Anfänge in ganz heterogene Richtungen verzweigt, darunter eine hochromantische, die vom Abmalen der Dinge wie sie tatsächlich sind, nicht das geringste mehr wissen wollte.

Der Naturalismus auf dem Festland dagegen, in Frankreich also und nun ganz besonders bei uns in Deutschland, ist sofort in Realismus umgeschlagen. Res, das Ding, hat an sich eine ungeheuere Bedeutung erlangt. Das Ding ist eine unleugbare Tatsache, eine nicht hinwegzustreitende Wahrheit, und sobald einmal die Wahrheit auf dem Panier der Kunst steht, ist jedes Ding, das eine sowie das andere, vollwertig. Unser Naturalismus hat logisch zu der Folgerung geführt, daß man nicht nur vor der Natur in ihren Erscheinungen, sondern vor jeder Erscheinung unbegrenzten Respekt haben muß. Wir haben uns, wenigstens eine zeitlang, darauf versteift, nicht nur die Natur richtig, sondern wahllos Dinge, in Gegensatz zu Gedanken, zu malen.

Die Achtung vor der Wahrheit, die in der Sache als solcher liegt, hat auf dem Kontinent dazu geführt, die Scheu vor allen Konventionen der bisherigen Kunst abzulegen, und das ist eben der große Punkt, wo sich der Naturalismus der Engländer von dem unsrigen trennt. Diesen Schritt haben sie nie mitgemacht und werden sie nie mitmachen. Um nur das Schlagendste zu erwähnen, im Studium und im Vortrag des Nackten ist bei uns nun schon seit längerer Zeit der sogenannte „letzte Lappen" gefallen. Als die Reaktion gegen die vorangehende Zeit der Akademischen Formeln am stärksten war, hat man sogar geradezu darin geschwelgt, das unverhüllt zu malen, was selbst so freimütige und naive Geschlechter wie jene des 17. Jahrhunderts möglichst umgingen – wieder, wohlgemerkt, am meisten bei uns Deutschen, die wir immer die folgerichtigsten waren. In England aber verstand man sich nicht dazu: dabei kann man sich vielleicht immer noch streiten, ob Unaufrichtigkeit und Prüderie, oder ob ein feinerer Geschmack den Ausschlag gegeben haben.

Wir begrüßen mit dem Künstler des vorliegenden Bandes zum ersten Mal einen Ausländer, einen Engländer ‹im weiteren Sinne des Wortes› in unsrer Monographienreihe. Ich glaube, daß nichts anderes so sehr dem Betrachter von Strangs Zeichnungen gleich ins Auge springen wird als der Unterschied im eben angedeuteten Sinne zwischen ihnen und den Werken der deutschen Meister in den vier vorangehenden Bänden. Auch hier finden wir Akte, genug also der Arbeiten, die auf die genaueste Erfassung des

Naturobjektes gleichſam dringen. Sie ſind nun auch wunderbar ſcharf und richtig geſehene Mitteilungen aus dem Leben – nicht etwa leere oder auch nur ſtiliſierte Schemen. Und doch, welch anderer Art iſt dieſer Naturalismus als jener von Klinger, Liebermann, Stuck und Greiner! Das drückt ſich nicht etwa nur aus in der Behandlung der „bekannten Stelle mit dem Feigenblatt", wie Heine ſie nennt. Nein, die Natur überhaupt und vor allem der nackte Menſch wird nicht derart unter die Lupe genommen, gleichſam auf den Seziertiſch gelegt wie bei uns. Es handelt ſich um eine künſtleriſche Anſchauung, die ſich nicht dazu entſchließen kann, den Schleier der zwiſchen dem Künſtler und der Natur ſteht, ſo ganz zu zerreißen.

Bei Strang finden wir dieſe charakteriſtiſche Eigenſchaft der engliſchen Kunſt wieder, obwohl er ſonſt ſich ganz und gar nicht einfach neben die Maſſe der Engländer ſtellen läßt. Er liebt ſogenannte „häßliche" Typen: alſo ſtumpft ſich im Fall des Nackten ſein Naturalismus nicht etwa an dem Verſuch alles zu „Verhübſchen" ab. Er verfolgt ganz eigenartige Gedanken und ſcheut nicht im geringſten vor abſchreckenden Stoffen zurück, während ſonſt der ausgeſprochene Zug ins Zarte und Weiche, die Neigung zum Lieblich⸗Angenehmen und Graziös⸗Unterhaltenden der Engliſchen Kunſt im allgemeinen nicht abzuerkennen iſt.

Aber der Geburt nach iſt ja William Strang auch nicht ein Engländer, ſondern ein Schotte. Die Schotten haben in der Kunſt, vor allem in der graphiſchen, zu London neuerdings Aufſehen gemacht. Cameron ſowie Bone, deren Arbeiten heute, trotzdem ſie noch in den beſten Jahren ſtehen und rüſtig weiter arbeiten, in den Verſteigerungsſälen ſo hoch getrieben werden, wie die Blätter Whiſtlers nach des unſterblichen Meiſters Tod, ſind Schotten. Keiner von allen weiſt die guten und intereſſanten Eigentümlichkeiten der Raſſe in ſo hohem Maße auf wie Strang, der unter ihnen der Pionier iſt.

Strang kam ziemlich jung nach London, wo er die Slade Schule beſuchte und in der Hauptſache Schüler des herrlichen Legros wurde. In manchen Punkten waren ſie kongeniale Naturen. Legros hat länger als ein Menſchenalter in London gehauſt, dort ſeine Frau, ſeinen Schaffenskreis, ſeine Heimat gefunden. Aber bis zuletzt hatte er kaum mehr als ein paar engliſche Brocken bewältigt. Wie ſeine Kunſt ihre Richtung von innen heraus nahm und ſich durch die Moden der Welt nicht auf einen Augenblick beeinfluſſen ließ, ſo konnte die Umgebung, das tägliche Schickſal am Menſchen ſelbſt in ſeiner Abgeſchloſſenheit nicht rütteln. So iſt auch Strang, der doch in den Jahren,

die äußeren Eindrücken gegenüber am allerempfänglichſten ſind, ſeine Studienzeit zu London verbrachte, dann ſtets auch in London anſäſſig geblieben iſt, durchaus ſeiner Nationalität treu geblieben. Es gibt natürlich einen ausgeſprochenen Londoner Künſtlertyp. Er iſt nicht ſo mondän wie der Pariſer, vielleicht, aber er iſt entſchieden großſtädtiſch und „fortſchrittlich". Der Londoner Künſtler verachtet die ſogenannte Geſellſchaft nicht, ſondern gliedert ſich, mit ſeinem ſeidenen Zylinder, ihr an. Unſer Meiſter aber wandelt zwar mitten unter ihnen, friſch und frei, gern geſehen, aber ohne Konzeſſionen. Sein nie verſagender Witz und ſein heiterer Optimismus, ſeine reizende Natürlichkeit führen ihn überall ein, ohne daß er es nötig hätte, ſich geſellſchaftliche Allüren zu geben.

Legros hatte von ſeinem Lehrer, Lecoq de Boisbeaudran, eine Weiſung erhalten, die er ſeinen Schülern weitergab. Es iſt die Weiſung, daß man die Kunſtübung im Sinne einer logiſchen Stiliſierung treiben muß. Wenn man die Kreide oder den Bleiſtift handhabt, wenn man die Feder oder die Radiernadel führt, wenn man mit dem Pinſel Farben auf die Leinwand ſetzt oder mit dem Meißel Stücke von einem Marmorblock ſchlägt, ſo ergeben ſich in jedem Fall gewiſſe Richtlinien des Arbeitens von ſelbſt. Denken wir nur einmal an die Malerei. Die Öltechnik geſtattet ein Herummalen im Bild mehrere Tage lang – denn man kann das, was man auf die Leinwand geſetzt hat, lange flüſſig und bearbeitungsfähig erhalten. Sodann kann man Farben bis ins Unendliche vermiſchen und abtönen. Bei der Freskotechnik kann man immer nur ein kleines Stück auf einmal in Angriff nehmen und muß es gleich fertig malen, ſo lang der Kalk naß bleibt. Eine Korrektur und das Herummalen im Bild ſind ſo gut wie unmöglich, endlich gibt es überhaupt nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl von Farben, die ſich auf der naſſen Wand verarbeiten laſſen. Die Grundbedingungen des Handwerkes alſo ſind bei dieſen zwei Arten der Malerei durchaus verſchieden. Ähnlich gibt der ſogenannte Bleiſtift, beſſer geſagt der Graphit, einen etwas grauen, ſpeckigen Strich, und ſeine Führung iſt in jeder Richtung, gerade, krumm oder rund gezogen gleich leicht, während die Feder einen trockenen, ſchwarzen Zug hergibt. Gegen den Strich läßt es ſich ſchwerer arbeiten mit ihr, andrerſeits kann man die Breite der Linie viel leichter variieren mit der Feder als mit dem Graphit. So hat jede künſtleriſche Technik ihre Beſonderheit, um die man nur herumkommt, wenn man ihr Zwang antut. Ein ſolcher Zwang aber wäre unkünſtleriſch. Im Gegenteil, der Stil für jede Technik iſt aus dieſer

jeweiligen Beſonderheit herauszuentwickeln. Was ſich von ſelbſt ergibt, ſoll man entfalten und nötigenfalls aus der Not eine Tugend machen.

Der Stil in dieſem Sinne, als eine verſtändnisvolle Ausnutzung der gegebenen Mittel, war für Lecoq das Maßgebende in der Kunſt. Gerade wie die Naturaliſten, die aber auf anderem Weg zu der Anſchauung gelangten, rückte er das Was in der Kunſt in zweite Linie. Aber er wollte nicht nur das rein Stoffliche zurückdrängen in der Kunſtübung, er war auch beſtrebt, es zu verhindern, daß Äußerliches, alſo irgend etwas Reales, ſich beſtimmend auf die Anſchauung und Auffaſſung ſeiner Schüler legen ſollte. Sie ſollten ihre Aufgabe zunächſt darin erblicken, die Technik richtig anzuwenden, nicht darin irgend etwas, was ſie geſehen oder erdacht hatten, mittels der Malerei wiederzugeben. Und um dieſes Ziel zu erreichen, hat er ſie vom Modell unabhängig gemacht. Nachdem einmal durch die Arbeit vor dem Modell das künſtleriſche Sprechen ſozuſagen erlernt worden war, ſchickte er ſeine Schüler auf die Straße, mit keinem anderen Werkzeug verſehen als mit dem Auge. Nachhauſe gekehrt, mußten ſie aus dem Gedächtnis zeichnen, was ſie geſehen hatten. Ganz abgeſehen von der Freiheit, die ein derartiges Verfahren an und für ſich ſchon mit ſich bringt, lag deſſen Wert darin, daß der Künſtler nicht mehr vom Modell, das vor ihm ſteht, völlig in Anſpruch genommen wurde. Infolgedeſſen konnte er ſeine ganze Kraft an die Vervollkommnung des ſtiliſtiſchen Elements ſetzen.

Wie weit dieſe Grundſätze, durch Legros vermittelt, bei Strang nachwirkten, wird man erkennen, wenn man erfährt, daß von den ungefähr 550 Radierungen, die unſer Künſtler bis zum Ende des Jahres 1903 geſchaffen hat, nur eine einzige ‹abgeſehen von etlichen Bildniſſen natürlich› direkt vor der Natur entſtanden iſt. Zwiſchen dem Modell und dem fertigen Kunſtwerk ſchoben ſich ſtets die Natur- und die Gedächtnis-Studien.

Fünfhundertundfünfzig Radierungen in zweiundzwanzig Jahren — davon mindeſtens fünfhundert Originalarbeiten! Das iſt eine bemerkenswerte Leiſtung, die ſich natürlich nur dadurch erklärt, daß Strang während dieſer Spanne Zeit im weſentlichen nur Radierer war. Wir in Deutſchland kennen das ſo gut wie gar nicht, und auch Paris hat nur ausnahmsweiſe Fälle vorzuzeigen, daß ein Künſtler ſein Leben nur durch dieſe Art Arbeit allein friſtet. Bei uns mußte der Radierer, um ſich das nötige Brot zu verdienen, Reproduzent ſein. Wenn er das in Paris wenigſtens nicht nebenher war, ſo hat er ſich auch eben ſein Brot nicht verdient und kam ans Verhungern, wie

z. B. der Fall Charles Méryon zeigt. In England aber iſt Seymour Haden ausſchließlich Originalradierer geweſen; was Legros verdient hat, hat er durch die Originalgraphik verdient, und immer wieder finden wir, das neue Kräfte, wie Bone zum Beiſpiel, in dieſem Lande von einem Liebhaberkreis getragen werden, der es ihnen ermöglicht, dieſer edelſten Kunſt, der Radierung, treu zu bleiben.

Strang zeigte zu Anfang die Schulung Legros', ja, in dem größten, was Legros mit geſchaffen hat, in der Landſchaftsradierung, könnte man heute noch die Abhängigkeit verfolgen. In den Hauptgrundlagen ſeiner Kunſtanſchauung gehört er der Legrosſchule alſo an, wurde aber, wenn auch des Meiſters bedeutendſter, doch nicht ſein Lieblingsſchüler. Das kommt wohl daher, daß er, aus ſeinem Volkstum heraus, etwas ſeiner Kunſt zuführte, was nicht ſo ganz in dem äſthetiſchen Programm der Legros-Richtung liegt – eine leidenſchaftliche dichteriſche Phantaſie. Zweifellos hat ſich etwas von keltiſchen Urahnen, jenem Volk, das ſich durch die bilderreiche Sprache, das rege Vorſtellungsvermögen halb übernatürlicher und beſonders grauslicher Dinge auszeichnet, auf unſeren Künſtler vererbt.

Unter ſeine frühen Werke fallen mehrere Platten, zu denen er ſelbſt Gruſelgeſchichten ſchrieb, z. B. „Das Ende" und „Das Phantom". Letzteres iſt die Geſchichte von einem Chloraltrinker, der nachts am Tiſch ſich ſeinen Studien hingeben will und bald dem Hang nach ſeinem alten Laſter verfällt. Da erblickt er auf einmal eine merkwürdige Geſtalt, die ihm gegenüber an der anderen Seite des Tiſches ſitzt. Halb iſt es ſein eigen Bild, halb iſt es Freund Hein, der ihm nach langer Unterhaltung das Chloralfläſchchen reicht, aus dem er dann ſeinen letzten Zug trinkt. Dieſe und andere Geſchichten erſchienen in der periodiſchen Veröffentlichung „English Etchings".

Bald aber verſuchte ſich Strang in einer längeren Dichtung als Begleitung zu einer Reihe von Radierungen. „The Earth Fiend" – der Erden Dämon – iſt eine Ballade in ſchottiſchem Dialekt. Als im volkstümlichen Ton gehaltene Allegorie ſchildert ſie den Kampf des Bauern mit den ihn bedrohenden Mächten der Erde – ein Epos vom Schickſal des Landmannes, der durch Ausdauer und Zuverſicht endlich zum Sieg geführt wird.

Noch viel ſchöner iſt die Ballade „Death and the Ploughmans Wife" (Der Tod und des Pflügers Weib). Eine Bauersfrau ſitzt gegen Abend, auf den Mann wartend, in der Kammer und bringt ihr Kleines zu Bett. Da pocht es, und ein abgelumpter Bettler ſteht vor der Tür. Erſt will ſie ihn fortſchicken,

weil er das Kind aufgeweckt hat, dann aber erfaßt ſie Mitleid, und ſie gibt ihm ein Mahl, beſchenkt ihn auch, wie er fortgehen will. Da dankt er ihr und ſagt, ſie möge ſich etwas von ihm erbitten. Es kommt ihr ſonderbar vor, daß der Bettler ihr was geben oder gewähren ſolle; ſo fordert ſie ihn auf, halb im Spott, wenn er ſich durchaus erkenntlich zeigen wolle, ſo möge er verſuchen, die Schweine in den Stall zu treiben; das würde er wohl aber, mit ſeinen müden kranken Gliedern und den Krücken, nicht zu Wege bringen. Der Alte wendet ſich, ſpricht eine ſeltſame Zauberformel aus, und ſiehe da, von allen Seiten her eilen die quietſchenden Ferkel und Schweine, von einer unſichtbaren Macht getrieben, in den Koben. Noch ehe die Frau ſich von ihrem Erſtaunen erholt hat, ſagt der Alte, ſie ſolle nun noch eine Gabe ungebeten erhalten, und zwar iſt es die, daß Niemand, ob Menſch, ob Vieh, den Schweinekoben verlaſſen könne, ohne daß ſie es erlaube.

Der heimgekehrte Mann, dem ſie ihre Erlebniſſe erzählt, will nicht viel von dem Alten wiſſen und ſchimpft auf das ſich herumtreibende Bettlerpack. Jahr und Tag vergehen; des Pflügers Weib holt Waſſer am Brunnen, und wie ſie in den Hof zurückkehrt, kommt ihr der Tod entgegen, in ſeinen Armen ihr Kind. Sie ſchreit und fleht ihn an, er ſolle es wieder herausgeben; aber er will davon nichts wiſſen. Da bittet ſie, ſie wolle es wenigſtens einmal noch umarmen. Kaum hat ſie es gefaßt, ſo flüchtet ſie damit in den Stall und der Tod ihr nach. Dort hält ſie ihn gefangen. König und Bettler warten auf ihn, ſagt er, die Zeit drängt, manche ſträuben ſich, und andere harren ſeiner ſehnſüchtig. Aber ſie läßt ihn nicht davonſchleichen, ehe er ihr verſprochen hat, ſie und die ihrigen unbehelligt zu laſſen bis zu dem Tag, an dem er herbeigerufen wird.

Herrlich iſt die Bilderreihe, zu der die Verſe gedichtet worden ſind. Auf dem Titelblatt ſpielt ein kleines Kind Fußball mit dem Totenſchädel, während daneben, auf der Erde, die Mutter, erſchöpft von der überſtandenen Gefahr, ſitzt. Es iſt eine große, ernſte Geſtalt, wie ein Millet, würdig und ewiggültig. Ganz wunderbar iſt das Blatt als formale Dekoration: das könnte ein Dürer ſo gemacht haben. Die Stiliſierung des Himmels und die Anpaſſung der Schrift zu dem übrigen Teil der Radierung ſind unübertrefflich ſchön. Auch bei dem Blatt, auf dem der Bettler vor der Tür ſteht, gemahnt einen die Größe der Linienführung an Dürer. Daneben gibt es prachtvolle Schabkunſt- und Kaltnadelblätter, ein jedes in der Vollendung des Vortrags ſo hervorragend, daß es dem Auge wohltut, ehe der Geiſt nur angefangen hat, ſich mit dem Sinn

der Darſtellung zu beſchäftigen. Vielleicht das staunenswerteſte von allen iſt das Blatt, auf dem dargeſtellt wird, wie der Bauersmann des Abends zu ſeinem Kinde wiederkehrt, und die Mutter ihm erzählt, daß ſie es errettet hat. Zahlloſe Abſtufungen der Töne und Farben hat der Künſtler, man weiß nicht wie, mit ſeinem einfachen Weiß und Schwarz auf das Papier gezaubert, und ſelbſt bei der größten Tiefe ſieht man die einzelne Linie noch deutlich durch; ſtets iſt ihr die Selbſtändigkeit gewahrt worden.

Weitere Radierungen, wie „Die Hexen Macbeths", „Death and Dr. Hornbook" (zu einem Gedicht von Burns), ein „Totentanz" (der die Gerippe in Mönchskutten, auf Stelzen tanzend, zeigt), „The Castaways", „The fallen Cross" ſind von eben dem Geiſt einer etwas ſchauerlichen Phantaſie erfüllt. Ihr Walten findet einen Höhepunkt in Strangs Illuſtrationen zur berühmteſten Ballade, die die engliſche Literatur aufzuweiſen hat, zu Coleridge's „The ancient Mariner" (Der alte Seemann).

Zwei Blatt aus dieſer glänzenden Folge von Radierungen gehören mit zu dem ſchlechthin Beſten, das das neunzehnte Jahrhundert auf dieſem Gebiet geſchaffen hat. Man kann anders, aber man kann nicht ſchöner radieren, wie „Der Brautzug" und „Tod und Leben im Tod". Hier offenbart ſich eine Kunſt der Linie, die einfach ſtupend iſt. Man kann die Striche faſt zählen; es gibt deren nicht einen zu viel, aber auch nicht einen zu wenig: jeder iſt von erſtaunlicher Ausdrucksfähigkeit. Der Vortrag iſt von einer künſtleriſchen Breite, die jener der größten Meiſter der Malerei, von Hals, Velazquez und Romney ebenbürtig iſt. Dabei iſt die Formenſprache geläutert und edel, nicht aber etwa gefällig, oder ſüßlich und abgeſchmackt, wie die engliſche Kunſt ſo leicht wird, wenn sie das Derbe, Allzumenſchliche verklären will.

Später wird dieſe Phantaſtik immer heroiſcher, z. B. in „Mutter Erde" (auch wieder ein feſſelndes Vergleichsſtück, wenn man es Greiners „Gäa" zur Seite ſtellt) und „At the Back of Beyond". Sie wird übrigens dann auch rein formal, nicht literariſch: als Strang dieſe Radierungen ſchuf, hat er ſich nichts „dabei gedacht". Gelegentlich kommt geradezu eine Goyaſche Stimmung über ihn, wie bei der „Groteske", den „Tänzern", der „Maske" und den „Verehrern" (oder „Anbetern").

Mit Radierungsfolgen begleitet hat Strang dann noch, unter andern, die Erzählungen ſeines Landsmannes R. L. Stevenson, die von Rudyard Kipling, den Milton, den „Don Quixote", Waltons „Compleat Angler", Bunyans „Pilgrims Progress" und Leſſings „Nathan der Weiſe".

„I like to do poor folk“, – ich mache gerne Armeleut, ſagte er mir einſt. Das war 1895, als bei uns die berüchtigte Armeleutmalerei noch im Glanz ſtand. Strang hat ſie betrieben, ohne die geringſten Berührungspunkte mit der feſtländiſchen Bewegung zu haben. Seine Armeleutekunſt iſt ja in der Tat auch eine grundverſchiedene von der, die wir von Deutſchland, Belgien und Frankreich her kennen. Er intereſſiert ſich nicht für den Armen als ſolchen und packt ihn nicht programmatiſch an. Für ihn iſt er nur willkommen, inſofern er ihn der läſtigen Sorge überhebt, ſich mit der ewigen engliſchen Sucht nach ſüßlicher Gefälligkeit, ſich mit dem bürgerlichen Begriff des Kunſtſchönen auseinanderzuſetzen. Wie ſtets tritt er, nachdem er dem Künſtler einmal *dieſen* Dienſt geleiſtet, als Stoff ganz in den Hintergrund. Auch hier liegt dem Künſtler gar nichts daran, ſeine armen Leute, ſondern nur ſeine Kunſt der Linie oder des Schwarz-Weiß uns nahe ans Herz zu rücken. So ſprechen „The Umbrella Mender“, „Meal Time“, „After Work“, „The Soup Kitchen“, „The Sick Tinker“, „On the Road“, „Poor Peter“ nur von der Umſetzung der Flächenerſcheinungen der Natur in Linien, von der Kunſt, mit dem Strich und dem Fleck die Farbenwerte der Vorlage zu paraphrasieren. Selbst ſo ſcheinbar tendenziös betitelte Blätter wie „Poverty“, „Despair“, „The Cause of the Poor“, „Socialists“, „Salvation Army“ denken nicht daran, uns für die ſozialen Fragen zu erwärmen, etwa wie es ein Conſtantin Meunier oder gar ſeiner Zeit ein Léon Frédéric taten.

Die Neigung zu den „Armeleut“, zweifellos, hat Strang auch noch zu einem anderen Schritt geführt, mit dem er in Großbritannien ganz allein daſteht. Ohne von Uhde etwas zu wiſſen, hat er es auch unternommen, bibliſche Szenen im Gewand unſrer Zeit zu ſchildern. Die Hochzeit zu Cana zeigt das Milieu etwa einer großen ſchottiſchen Bauernhochzeit. Und doch wieder – Strang iſt nicht eigentlich zum chriſtlichen Maler geworden. Uhde war das, bei all ſeinem Realismus, in genau ſo ſtarkem Maße, wie der fromme Schnorr es war. Aber welches Thema Strang auch anfaßt, und packt er es noch ſo leidenſchaftlich, immer bleibt es für die Kunſt da, nie iſt ſeine Kunſt Dienerin des Stoffes.

Auf zwei weiteren Gebieten iſt Strang zum Meiſter der Nadel geworden, auf dem der Landſchaft und Anſicht – die große Spezialität der engliſchen Radierung überhaupt – und auf dem des Bildniſſes. Beſonders im Bildnis iſt er zu einem Anſehen gelangt, daß ihm keiner den Rang ablaufen kann.

Im allgemeinen hält er ſich dabei nicht ſo ſehr an das Vorbild Rembrandts, wie an dasjenige des größten Bildnisradierers der Vergangenheit, an Van Dijck. Das Feingefühl für die richtige Wirkung, die im radierten Bildnis zu erzielen iſt, erſtreckt ſich bis zur Kompoſition, das heißt, bis zur Wiſſenſchaft, wie ein Kopf oder eine Halbfigur in die Plattenfläche zu ſtellen iſt. Das iſt nicht ſo einfach, wie man glauben könnte. Stauffer hat z. B. ſich jede Wirkung bei ſeinen Bildniſſen verdorben, dadurch, daß die Köpfe in eine lächerlich kleine Platte hineingequetſcht ſind. Daß er für ein feines Ebenmaß kein Gefühl hatte, beweiſt der Umſtand, daß es ihm auch nicht gelungen iſt, ſeinen in ganzer Figur ſitzenden Keller richtig in den Plattenraum einzuſtellen. Beim Freytag verſchwindet die Figur wieder derart in der Fläche, daß das Bildnismäßige völlig verloren geht. Wie wunderbar ſitzen aber Strangs Bildniſſe auf der Platte, z. B. der Justice Lindley, Cosmo Monkhouse, Thomas Hardy <die große Platte> und Rudyard Kipling.

Das Bildnis iſt es denn auch geweſen, was unſerem Künſtler ſeinen Glücksfall gebracht hat — aber nicht das radierte Bildnis. Faſt zwanzig Jahre hat Strang tapfer als Kämpe der Schwarzweißkunſt gearbeitet, und er hat es auch vermocht, ſich und ſeine Familie damit zu erhalten. Aber, immerhin — Reichtümer lagen für den Radierer des ſchließenden neunzehnten Jahrhunderts nicht aufgeſtapelt. Jetzt iſt es ja bedeutend beſſer geworden, und der Graphiker, die ſich mit Leichtigkeit etliche Tauſende im Jahr verdienen, gibt es ſelbſt in Deutſchland eine ganze Anzahl. Die Maler, wenn ſie einmal Erfolg haben, ſind aber auch heute noch immer beſſer daran. Strang verfiel auf eine Art Bildnispaſtell, die an Holbeins berühmte Zeichenmanier, z. B. an ſeine Folge von Köpfen in Windſor erinnert. Sie iſt noch weicher, vielleicht noch ein wenig naturaliſtiſcher als Holbeins Weiſe, und taugt beſonders zu Frauen- und Kinderbildniſſen vortrefflich, da die Zartheit des Modells mit der der Technik gut im Einklang ſtehen. Aber die Männer haben nicht weniger Gefallen daran gefunden, wie es ſcheint. Strang hat zweimal nach Amerika, oft nach Schottland, auch zweimal nach Deutſchland reiſen müſſen, er konnte nirgends alle die Beſtellungen auf ſolche Bildniſſe erledigen, die vorlagen. Für den König von England mußte er die Mitglieder des Order of Merit in dieſer Weiſe konterfeien. Neben reichlichem klingenden Lohn hat dieſe Kunſt ihm hohe Anerkennung gebracht, ſodaß er Associate der Akademie und Präſident der International Society wurde. Stolz haben ihn ſeine neuen Würden nicht gemacht, er iſt immer noch der alte liebenswürdige,

bis zur Sorgloſigkeit optimiſtiſche Menſch geblieben, der voll von Schnurren ſteckt, gern lebt und leben läßt.

Zum Schluß muß ich noch ſeiner Malerei gedenken. Ernſthaft mit dieſer Kunſt hat er ſich erſt ſeit etwa dem Jahre 1895 beſchäftigt. Einen weſentlichen Rückhalt erhielt ſie durch ſeine Ernennung zum außerordentlichen Mitglied der Akademie. Bekanntlich ſind die Engländer darin von einer ſeltenen Voreingenommenheit. Auf den Künſtler, den ſie nicht achten, wenn ſie ihn nicht gar geradezu verachten, ſchwören ſie feſt, ſobald er einmal die magiſchen Buchſtaben A. R. A., oder noch beſſer R. A., hinter ſeinen Namen ſetzen darf. Strangs großes Lebenswerk ſind ſeine Radierungen: ſein Erfolg liegt in den Bildniszeichnungen beſchloſſen. Aber auch ſeine Malerei iſt eine würdige Schönheitsverkünderin. Schönheit verkünden, das iſt ihr eigentlicher Zweck. Sie baut ſich auf auf einen äußerſt geſchmackvollen, wenn auch nicht gerade zwingenden Kolorismus. Es iſt der Kolorismus, der ſozuſagen aus der Hantierung mit den Pigmenten erworben wird, nicht aus der Natur ſelbſt oder aus einer programmatiſchen Auffaſſung. Wiederum die logiſche Evolution der Möglichkeiten, die die Technik bietet, gibt die Grundlage für den Stil ab. Nur iſt ſie hier nicht ſo einfach zu folgern, wie auf dem Gebiet der Graphik, und wenn wir erklären wollten, daß Strang den richtigen Weg in der Malerei eingeſchlagen hat, ſo können wir doch nicht annähernd ſo weit gehen, und, wie bei ſeiner Graphik, bekennen, er habe den einzig richtigen gefunden.

Volltönende, an die Renaiſſancekunſt Venedigs anklingende Allegorien und halbarkadiſche Szenen ſind das ſchönſte und eindrucksvollſte, was wir von des Meiſters Pinſel erhalten haben. Das ſtoffliche Intereſſe iſt wiederum in den Hintergrund gerückt, und auch hier will die prächtige Farbe nichts weiter ſchaffen als eine ſchöne Dekoration für das Auge.



STUDIE ZU DEM RADIERTEN BILDNIS DES HERRN J. R. CHRISTIE



STUDIE FÜR EINEN UNVOLLENDETEN BIBLISCHEN HOLZSCHNITT



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DIE ÜBERRASCHUNG"



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DIE ÜBERRASCHUNG"



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DIE ÜBERRASCHUNG“



BILDNIS DER LADY CROMER



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „AL FRESCO“



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „AL FRESCO“

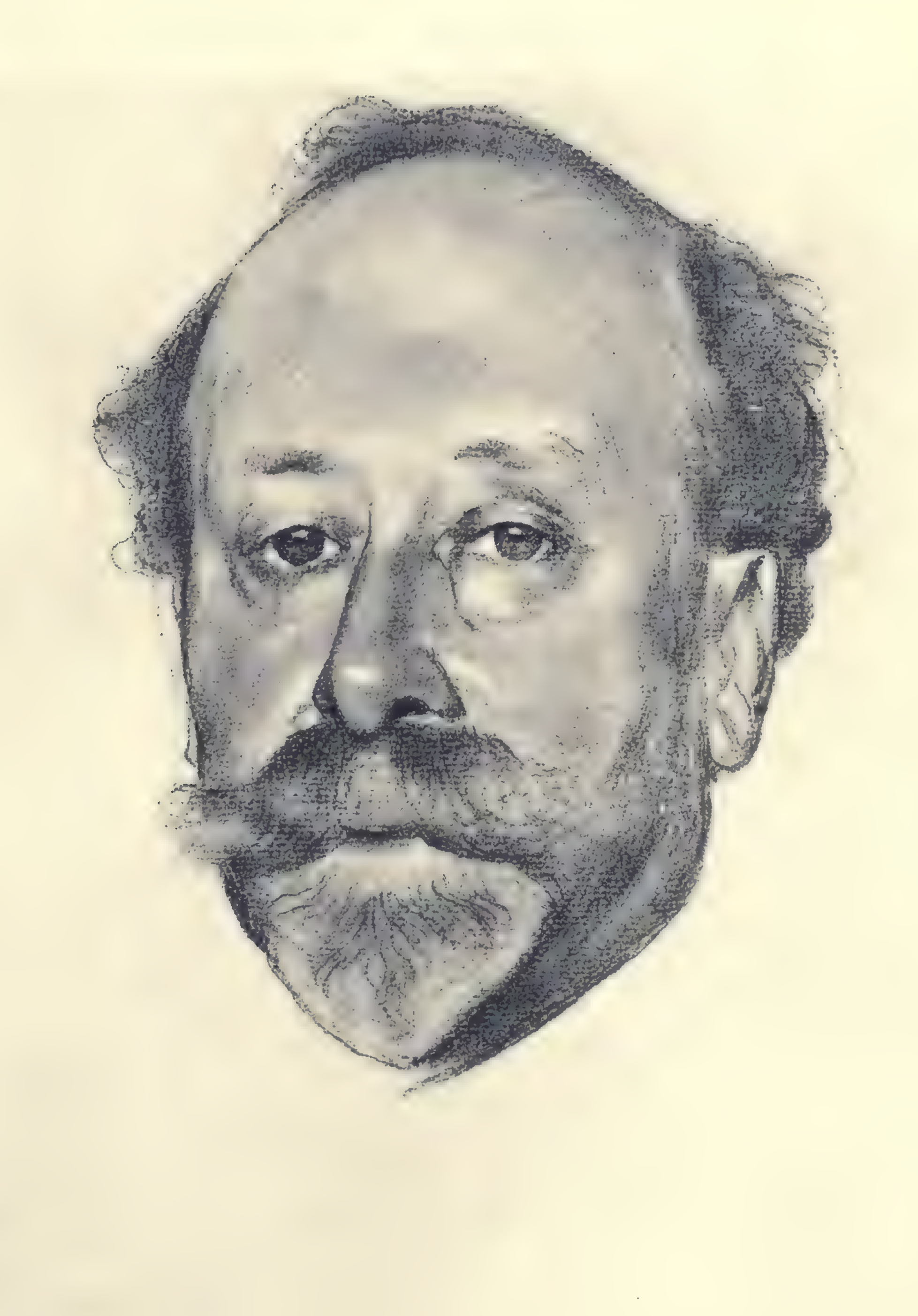


TANZENDE FRAUEN

ENTWURF FÜR EINEN STEINDRUCK: „DIE ROSSE DES NEPTUN"



PROF. LEONHARD FANTO



STUDIE ZU DEM BILDNIS DES HERRN KENNEDY AUS AYR



BILDNIS DES ALWYN BUCKLEY



STUDIE ZU DEM BILDNIS DES HERRN WILFRIED BUCKLEY



STUDIE ZU DEM HOLZSCHNITT: „JEPHTHAS TOCHTER“



STUDIE ZU DEM HOLZSCHNITT: „JEPHTHAS TOCHTER"



AKTSTUDIE ZU DEM HOLZSCHNITT: „JEPHTHAS TOCHTER“



STUDIE ZU DEM HOLZSCHNITT: „JEPHTHAS TOCHTER"



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DER TOD STELLT DEM KÜNSTLER DEN RUHM VOR"



GEWANDSTUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DER TOD STELLT DEM KÜNSTLER DEN RUHM VOR"



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DER TOD STELLT DEM KÜNSTLER DEN RUHM VOR“



KNABENBILDNIS (PETER STRANG)



STUDIE ZUR RADIERUNG „TOD UND TOD IM LEBEN"
AUS DER FOLGE ZUR BALLADE DES ALTEN SEEMANNS



AKTSTUDIE



STUDIE ZU DEM HOLZSCHNITT: „ISAAK SEGNET JACOB“



BEWEGUNGSSTUDIE ZU DEM HOLZSCHNITT: „ISAAK SEGNET JACOB“



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „GESPIELINNEN“



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „GESPIELINNEN“



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „NACH DER ARBEIT“



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DAS LACHEN"



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DAS LACHEN"



STUDIE ZU DEM BILDNIS L. BINYONS

STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DAS LIEBESLIED“



STUDIE ZU DEM BILD: „DIE TÄNZERIN"



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „AM ANFANG“



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DAS MODELL“



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „DIE TÄNZER“

ENTWURF ZUR RADIERUNG: „DER VERLORENE SOHN"



ENTWURF „CHRISTUS IN EMMAUS“

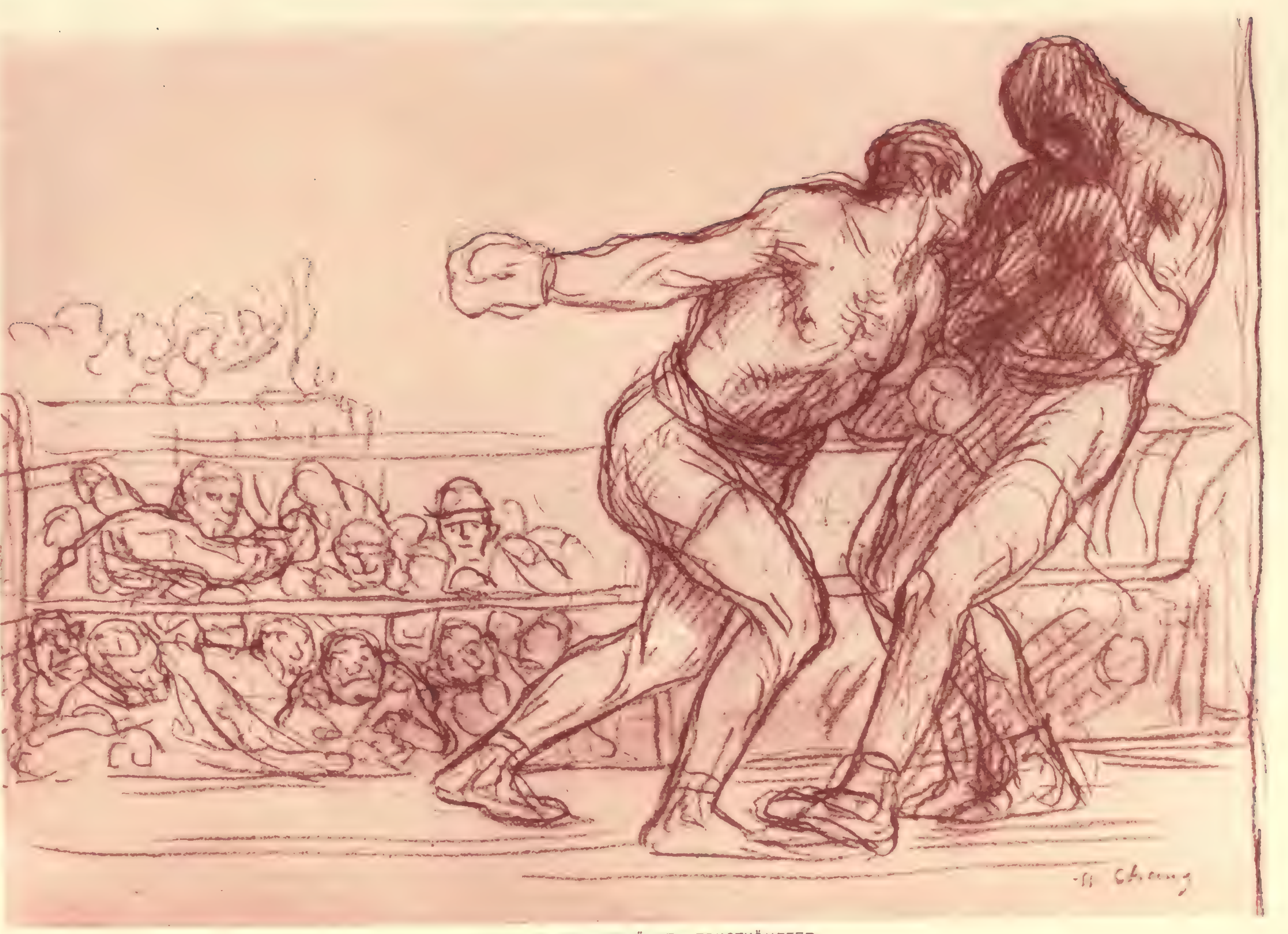


ENTWURF ZU EINEM GEMÄLDE



FIGURENSTUDIE ZU EINEM GEMÄLDE


ENTWURF FÜR DEN STEINDRUCK: „AM MORGEN“



STUDIE ZU DEM GEMÄLDE: „FAUSTKÄMPFER"



AKTSTUDIE



AKTSTUDIE



AKTSTUDIE



AKTSTUDIE



AKTSTUDIE



AKTSTUDIE



SELBSTBILDNIS

